



Études de communication

langages, information, médiations

24 | 2001

L'interprétation : entre élucidation et création

Impression d'originalité

« Les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leur père »

Impression of Originality

Émilie Da Lage et David Vandiedonck



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/1006>

DOI : 10.4000/edc.1006

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 107-123

ISBN : 2-9514961-2-5

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Émilie Da Lage et David Vandiedonck, « Impression d'originalité », *Études de communication* [En ligne], 24 | 2001, mis en ligne le 15 novembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/1006> ; DOI : 10.4000/edc.1006

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

Impression d'originalité

« Les hommes ressemblent plus à leur temps qu'à leur père »

Impression of Originality

Émilie Da Lage et David Vandiedonck

- 1 En citant Marc Bloch (1939) et ce proverbe arabe, André Schaeffner, musicien, ethnomusicologue et fondateur du département d'ethnomusicologie du musée de l'Homme, veut redonner à l'interprétation musicale de la musique traditionnelle toute sa puissance créatrice (Schaeffner, 1980). Les musiques traditionnelles ont longtemps été perçues comme immobiles, les seules variations enregistrées n'étaient considérées par les ethnomusicologues que comme des « ratés de la mémoire », une mémoire orale que ne soutient pas le texte écrit, une mémoire sans source. Maillon d'une chaîne sans fin ni commencement, le musicien oriental n'est-il alors qu'un exécutant, virtuose et réceptacle aride et stérile de la mémoire de son peuple ? Position paradoxale puisque ces musiques reposent sur la déclinaison à l'infini d'une variation. La musique arabo-andalouse s'enroule autour d'une ligne mélodique en la renouvelant au gré des interprétations et des créations. Elle n'existe pas indépendamment du musicien qui la fait vivre, elle ne peut être extérieure à lui, posée sur une portée et objectivée.
- 2 C'est donc dans l'expérience intime du musicien/interprète, par le biais de l'entretien, que nous cherchons l'interprétation. Où plutôt les interprétations, terme forcément pluriel puisque variable : interprétation d'une mémoire qui repose sur un art d'apprendre, interprétation pour un public qui suppose là encore un ensemble de pratiques, ou, comme le dit M. De Certeau, « d'arts de faire ».
- 3 Interpréter la musique c'est aussi se pencher sur le hors-champ de la rencontre : à la fois au niveau du rapport à une tradition et à une mémoire localement inscrites et au niveau matériel de la représentation scénique. L'interprétation apparaît alors moins comme un concept que comme une zone à explorer... dans sa dimension collective (du côté du musicien qui s'inscrit dans la création continue d'une tradition musicale et en rupture avec celle-ci, mais aussi du côté du public), dans sa dimension temporelle, dans sa dimension méta-interprétative, dans sa dimension matérielle.

- 4 Habib Guerroumi, joueur de luth arabe formé au sein de l'école Al Mawsilia d'Alger et sa femme Assina, percussionniste ont accepté le jeu de l'entretien. Dans la colonne de droite sont présentés de larges extraits de celui-ci, en contrechamps et contre-chant desquels nous imprimons nos lectures et regards croisés.

Les règles du jeu

- 5 « *La partition c'est l'oreille* » : celle du musicien qui apprend par l'écoute du maître pour interpréter fidèlement un répertoire dont il est, un temps, dépositaire et gardien. Impression sans imprimerie. Cette pratique tombe dans l'oreille des publics et, du concert aux disques, « *chacun trouve son espace et a son interprétation personnelle. Chacun trouve une façon de vivre, de s'imprégner de cette musique* » : la musique se recompose aussi dans l'écoute. Par l'entretien, nous voulons, et c'est le début d'un programme de travail, interpréter ces interprétations. Mais le musicien nous court-circuite et interprète aussi notre démarche, la traduisant dans une « surconformité » aux attentes supposées de chercheurs travaillant sur la place de l'interprète dans les musiques de tradition orale : difficile de dépasser le discours sur la transparence du rapport de filiation dans une « lignée pure » de transmission, le devoir du musicien face à l'héritage dont il a l'usufruit. Enfin, dans cet entretien polyphonique, il faut aussi prendre en compte le rôle d'interprétation joué par l'épouse d'Habib.
- 6 Lorsqu'on interroge Habib sur sa relation intime à l'instrument, il dissout cette question dans une série de mises en contexte : la place du luth dans la musique arabo-andalouse, les différences géogra- phiques, la méthode d'apprentissage, l'accord, l'école et la référence au maître. Pour qui travaille sur la médiation musicale, pour qui veut lever le voile sur le face-à-face entre la musique et l'interprète pour voir ce par quoi passe cette relation, pour comprendre comment elle se construit, il y a là une intarissable boîte de pandore. Mais, dans cette leçon de médiation, nous sommes piégés : l'interprète n'est-il qu'un maillon d'une chaîne d'interactions ? N'est-il pas possible de le considérer autrement, alors même que nous voulons tenter de le saisir dans sa relation intime à la musique.

Quand l'exécutant interprète

- 7 Habib situe son travail d'interprétation dans les marges : ce qui lui appartient se situe dans le « *un peu moins* » ou le « *un peu plus* » par rapport au maître. À la question provocante de l'interchangeabilité des représentants d'une même « lignée », l'individualité est déportée vers le maître : « *l'élève est la référence de son maître qui est la référence de l'école* » ; ils disent : « *il chante vraiment comme son maître donc on l'écoute : c'est son maître* ». « *C'est ça qui fait la tradition. Après la particularité, c'est moi...* ». Ce déplacement est lui-même recadré : le maître n'est que le point d'appui d'une filiation dont la « pureté » est la principale qualité (« *j'étais dans une lignée presque pure dans l'histoire de l'évolution de la musique arabo-andalouse* »).
- 8 C'est dans le rapport à cette tradition, ses écoles et ses maîtres, qu'il nous faut poursuivre notre exploration et, par un regard croisé sur les mondes musicaux, nous pouvons ouvrir une brèche dans l'opposition fondamentale entre les deux régimes de circulation des patrimoines musicaux. L'oralité reposerait sur la fragilité d'une mémoire vivante

partagée et transmise dont il faut construire l'infailibilité pour garantir la fidélité à la tradition. L'écriture appuierait la pratique musicale sur des textes figés, (une mémoire déposée garantissant la fidélité à un compositeur) mais auxquels il faudrait redonner un corps.

- 9 Avec l'écrit, la fonction mnémonique de l'esprit musicien s'est déposée sur la partition. Le musicien, dégagé du rôle de transmission, assume pleinement sa fonction transformatrice sur l'œuvre qu'il interprète. De l'autre côté, la notion même d'artiste a été longtemps déniée aux musiciens de tradition orale auxquels l'ethnomusicologie n'accordait qu'une maîtrise instrumentale virtuose, réduisant leur pratique à sa seule dimension technique. Cette partition oral-écrit, semble participer de façon centrale à l'opposition exécutant/interprète. À partir d'un problème de traduction et d'un regard historique sur les textes musicaux on peut tenter de mettre en question ces lignes de démarcation : « *Toi tu dis 'exécutant' et vous 'interprète'...* »
- 10 Dans le discours d'Habib, l'oscillation constante entre la crispation du rapport fidèle à la tradition et l'affirmation d'une liberté étonnante pour un musicien occidental nous oblige à reconsidérer la notion d'exécutant : « *qui dit 'traditionnel', dit 'fidélité', qui dit 'fidélité' dit 'peu d'improvisation', si ce n'est la capacité à vouloir apporter tout ce que l'on veut pour enjoliver tout ce qui est autour de la ligne mélodique* » ; « *S'il a une belle voix, il peut faire ce qu'il veut* » ; « *si c'est beau, c'est que ça plaît. Si ça sort pas du contexte, ça va...* »
- 11 Le musicien occidental n'a pas à exécuter l'œuvre, la partition le fait de façon muette ; mais dans l'exécution de la musique arabo-andalouse, Habib place tout ce qui définit l'interprétation telle que la conçoit l'occidental : sa sensibilité, sa sonorité, sa capacité d'invention. Le respect du texte, présenté comme un pré requis pour le musicien occidental, n'est pas évoqué lorsque celui-ci s'exprime sur sa pratique (sauf pour les « baroqueux ») mais limite pourtant sa marge d'appropriation de l'œuvre. Ce respect est au contraire au centre du discours d'Habib, forgeant l'image d'une musique traditionnelle figée, mais il laisse de fait une part de recreation importante au musicien.
- 12 Les propos d'Habib oscillent entre une naturalisation de la musique (qui en vient à faire partie de lui-même et qu'il recrée de façon instinctive) et un bricolage sans lequel la mémoire vacille : une note touchée sur l'instrument, un coup de téléphone à un ami mélomane, quelques indications couchées sur un carnet permettent de « retrouver la musique »... Le musicien ne peut tenir un discours sur la fluctuation de la mémoire car l'ensemble de l'édifice, l'ensemble du patrimoine arabo-andalous repose sur l'inscription durable de cette mémoire collective, mais lorsqu'il décrit sa pratique et ses gestes, lorsqu'il parle de son rapport à la musique, la pratique de la mémoire se révèle.

Aux origines de l'originalité

- 13 Fidélité et filiation, Habib nous présente la musique arabo-andalouse comme une « culture source » ou atavique, axée sur le principe de la filiation et de la genèse, construite dans la hantise de la perte. C'est à partir de cette conception atavique de la musique qu'il emploie le terme d'originalité de l'exécution. Il revient ainsi aux « origines » de ce mot emprunté au XVe siècle au latin *originem*, accusatif de *origo-inis*, « la source », et qui désigne au sens figuré, surtout dans la langue poétique, « la race », et, appliqué à une personne, « l'ancêtre », « le fondateur ». Au pluriel, « origines » donne son titre à un ouvrage historique de Caton. Le mot désigne alors « se lever », « s'élancer hors

de ». L'originalité de l'exécution révèle alors toute son ambiguïté et sa richesse : à la fois « fils de » et lié par des obligations, mais également « qui s'élance hors de », à partir de, pour évoluer. C'est à une filiation véritable et non à un clonage parfait et mortifère que fait référence Habib. Il nous pousse ainsi à renouveler notre regard sur l'origine, la copie et sur notre emploi moderne de la notion d'originalité formée par glissement au XVII^e siècle, sous la plume de Pascal, au moment où se fonde une autre notion centrale de l'art européen et occidental : celle d'auteur, « celui qui s'exprime d'une manière qui lui appartient en propre » (1691). L'originalité entendue comme ce qui a sa marque propre, unique, est fondatrice de la notion d'œuvre telle que nous la connaissons et constitue le socle du droit d'auteur. En effet, le droit protège les créations réalisées par un travail intellectuel libre et s'incarnant dans une forme originale. La protection des œuvres dites « tombées dans le domaine public », montre les contradictions de notre conception de l'originalité en coupant de façon arbitraire, les fils de la filiation (qu'elle conçoit d'ailleurs dans un sens également restrictif, et non au sens figuré du rapport au maître). Celle-ci pose un second problème : celui de la matérialisation de l'œuvre. Le Conseil International de la Musique Populaire (I.F.M.C.) rappelle en 1957 que « le collecteur de musique populaire obtient son matériau non en le copiant d'une source écrite ou imprimée, mais en le relevant à partir de représentations données par des chanteurs, des instrumentistes... Cela implique une dépense de temps, d'argent et la mise en œuvre d'une habileté et d'une connaissance considérable de la part de celui qui recueille cette musique ». Le collecteur fait preuve d'originalité et apparaît en outre comme le premier maillon de la matérialisation de la tradition orale. Aussi le Conseil International de la Musique approuve, toujours en 1957, la pratique qui voit « le collecteur de musique comme le premier propriétaire de la partition écrite et de son enregistrement et lui assure la même protection pour son œuvre que celle qui lui serait garantie par les lois de son pays pour une composition originale ». La musique matérialisée est coupée du corps qui la fait.

- 14 Cette réduction moderne de l'originalité n'existe pas dans la bouche d'Habib et elle est la source de nombreux conflits d'interprétation, y compris au cours de l'entretien... Habib nous rappelle que nous « n'avons jamais été modernes ». Bruno Latour (1997) explique la conception moderne de la temporalité, qui fonctionne par rupture et évolution, par la volonté « de supprimer les tenants et les aboutissants des objets de la nature, [de ce fait] elle fait de leur soudaine émergence un miracle ». Réifier les musiques traditionnelles, les priver du corps qui les fait exister, les couper des conditions de réception et d'organisation propres à leur diffusion, mais aussi les concevoir en dehors de leur rapport particulier à la filiation et à l'originalité revient de la même façon à en faire des « musiques miraculeuses ».
- 15 On peut opposer un discours de l'originalité à un discours de l'authenticité musicale, discours finalement moderne, qui se passe des traductions et nie la spécificité de la filiation pour mettre l'accent sur la seule source. Finalement la définition moderne de l'originalité et l'atemporalité affichée des musiques traditionnelles permettent de se garder des mélanges historiques. Dans un cas comme dans l'autre, nous sommes mis en présence « d'historicités pures ».
- 16 C'est un autre discours que celui de l'authenticité que tient Habib, il se réfère à une conception plus féconde de l'originalité. Pour cela il mobilise un autre système de référence et fait appel à d'autres garants de l'originalité que ceux que nous mobilisons habituellement. Au premier rang de ces « garants d'origine », il place l'instrument, le luth, puis la « méthode » qui renvoie à la filiation et à l'école. Habib reconnaît d'ailleurs la diversité des luths et son incapacité relative à jouer sur un luth qui ne serait pas le sien.

De la même façon, la méthode est fixe et mouvante à la fois, universelle et facteur de cohésion du répertoire et particulière à chaque maître, susceptible d'évoluer dans le temps.

- 17 Si son discours peut nous apparaître contradictoire, c'est dans le cadre de référence occidental fixé, même involontairement, de l'entretien et dans la volonté d'Habib et d'Assina de répondre à nos attentes de chercheurs.

Entre les lignes de la partition

- 18 S'il y a un travail de la mémoire et une illusion de la mémoire, il y a aussi une illusion de la mémoire écrite. La transmission appareillée de la musique n'échappe pas non plus à ces fluctuations et à la plasticité des textes et des supports : l'écriture musicale relève du processus et le texte lui-même n'est pas un dépôt mais un moment de fixation. Une génétique textuelle permet de remonter le courant de ces traductions successives dont le manuscrit autographe n'est qu'une ligne d'horizon trompeuse qui nous fait buter sur le mystère de l'acte créatif. Les manuscrits perdus et la mort d'un maître qui emmène avec lui ses « trésors », ce que l'on pourrait appeler de façon paradoxale les fixations erratiques de la mémoire collective et la transformation progressive des textes – les « mobiles immuables » (Latour, 1985) – posent les conditions communes de la transmission. La mémoire, qu'elle soit déposée ou incarnée, est un dispositif de transcription d'informations hétérogènes et dispersées. Les moments de fixation permettent de les actualiser, confronter, combiner, stabiliser et transmettre. La pratique de la musique baroque a permis de faire le deuil de cette illusion d'immédiateté dans la présence des œuvres (même si cette démarche repose elle aussi largement sur un aveuglement). De son côté, la pratique musicale qui nous est présentée ici maintient cette illusion dans le cadre d'une transmission orale.
- 19 Habib soulève aussi cette difficulté. Il inverse le rapport au texte lors du récit d'une expérience de collaboration musicale avec un musicien classique. Comment passer de la musique en train de se faire à un support qui permet de faire (de) la musique ensemble ? L'écriture de l'interprétation ne peut permettre d'établir un texte faisant autorité : la transcription est un acte de mise en extériorité de la musique, son objectivation sur les lignes de la portée passe par un bricolage entre le musicien et le scribe qui ne parvient pas à fixer l'indicible, l'inscriptible (« *quand je t'écoute, j'ai l'impression d'écouter effectivement le morceau, bien que c'est vrai, il manque des choses* »).
- 20 La partition est le support à partir duquel la place du compositeur et celle de l'interprète se sont progressivement affirmées et différenciées dans la musique occidentale. L'écriture a permis aussi l'enrichissement du langage polyphonique et le développement des formes musicales : l'acte de composition s'est constitué en un acte d'écriture. Le raffinement et la richesse de la musique arabo-andalouse ne semble pas pouvoir, pour Habib, être le fruit d'une stricte tradition orale : pour lui les écrits ont existé (« *on parle qu'il y a eu des écrits* »), ces musiques ont bien fait l'objet d'une composition.
- 21 La disparition fondatrice des textes qui clos le répertoire arabo-andalous et le syndrome d'Alexandrie qui imprègne le discours d'Habib finit par définir la finalité d'un projet créatif : un travail de restitution. En « *composant pareil* », il s'agit de doter des textes orphelins de musiques stylistiquement correctes : la composition elle-même devient un acte d'interprétation de la tradition.

Graver le style au stylet

- 22 La nostalgie de l'écrit ne trouve pas d'échappée dans l'enregistrement : il n'y a que pour l'ethnomusicologie occidentale que l'enregistrement peut « faire » texte, un texte par lequel elle ravit même la position auctoriale. Échantillon, roue de secours, dispositif de sécurité pour la survie du patrimoine : l'enregistrement conserve les notes mais pas la musique qui a besoin des maîtres et des élèves. Dans la nostalgie d'Habib, nous pourrions voir, là encore, une sorte de volonté de conformité à un système occidental qui tire sa force de la référence auctoriale, référence fascinante et puissante, face à un système oriental plus fragile parce que non matérialisé, non objectivé. La place que nous réservons à l'auteur est prise, dans le discours d'Habib, par le maître. La relation maître-élève se donne à voir comme une transmission « directe » qui n'emprunte pas les détours de l'écrit ou de l'instrument (on apprend avec ses oreilles et non avec ses mains) : l'instrument n'est approché que lorsque le morceau est su. Mais, dans le même temps, la référence au maître opacifie la transmission : la dimension technique du jeu et la construction du sujet musical sont insaisissables. Seul se manifeste le face à face fait de respect, d'enjeux de pouvoir avec ce père castrateur (« *quand celui qui ne sera plus là pour la censurer partira* ») que l'on défie parfois (« *il vient narguer son maître en disant écoute moi* »).
- 23 L'apprentissage est caractérisé par le temps long, l'entière empathie qui lie le maître et l'élève, et la méthode d'impression de la musique permettant la fidélité de la mémoire, la fidélité à la mémoire. « L'impression » est bien ici tout à la fois la fixation mnémonique de la musique et l'état de conscience indépendant de la réflexion par lequel cette fixation s'opère : « *L'oreille l'a imprimé* » ; « *les morceaux que j'ai appris ont été imprimés, carrément* » ; « *imprimer sur sa mémoire quelque chose qui va rester* » ; « *Instinctivement, sans le vouloir, ça s'imprime quelque part chez nous, la façon de jouer* » ; « *Parce qu'il y avait certains passages qui étaient pas bien imprimés, c'est normal. Je me demande si c'est plus mon subconscient qui la plus retenu que mon conscient* » ; « *Donc c'était une méthode, une méthode de réimpression, de réimpression, de réimpression, de réimpression* »... l'élève est présenté comme une « pâte molle », figure plasmatique, mémoire ductile comme la couche de glaise inscriptible qui recouvrait les tablettes des anciens.
- 24 La notion d'interprétation s'est redéfinie dans les méandres de l'entretien. Les notions d'originalité et d'impression sont sans doute celles qui traduisent l'ambiguïté de la relation musicale traditionnelle, véritable filiation, unissant deux points entre lesquels notre conscience moderne oscille : fidélité et traduction, impression imprimée et impression animée.
- 25 **Habib** : Le luth, comme instrument traditionnel, est très approprié. Il permet surtout de retrouver sa propre façon d'interpréter des morceaux selon la tradition à laquelle on est... affilié. Parce que la tradition diffère, et diffère même au sein d'un pays, d'une région à une autre. Il y a l'accord qui diffère. Après, il y a la technique du jeu qui diffère, et cela c'est dû justement à la méthode. La méthode est différente selon les régions. Donc, si vous voulez, quelle est la relation qui me lie à cet instrument ? C'est une relation d'efficacité, d'utilité. Et pourquoi aussi la méthode ? La méthode donne une référence directe. Dès qu'on a l'habitude d'écouter une façon de jouer, on sait à qui, à quelle école on a affaire : l'élève est la référence de son maître qui est la référence de l'école. Alors après, il faut bien sûr différencier tout ce qui est traditionnel : qui dit « traditionnel », dit « fidélité », qui dit « fidélité » dit « peu d'improvisation », si ce n'est la capacité à vouloir apporter tout ce que l'on veut pour enjoliver tout ce qui est autour de la ligne mélodique. C'est ça qui est

formidable aussi, c'est que cet instrument n'est pas resté figé, mais il continue à évoluer parce que tout simplement, toutes les personnes qui font de l'improvisation se doivent d'apporter toujours un plus à cet instrument-là et découvrent des choses. Donc les luths sont de plus en plus – je dirais pas raffinés – mais transformés, améliorés peut-être pour que ce soit adapté à tous les besoins pour les exécutions personnelles.

26 **EdC : Cette évolution de l'instrument mais aussi les chemins d'une transmission orale rend illusoire la notion de tradition comme reproduction à l'identique d'un toujours semblable.**

27 **Habib :** Là se pose la vraie question de la musique arabo-andalouse traditionnelle et des improvisations personnelles. Dans la musique arabo-andalouse traditionnelle, il y a ce qu'on appelle une filiation : maître-élève, maître-qui-était-l'élève, etc., etc., donc il y a une filiation. On essaie quand même par cette suite-là, par cette filiation de remonter et de dire qu'il y a une ligne continue, ce n'est pas le même instrument, certes, mais c'est la même tradition. Le luth a plusieurs places : une place vraiment comme instrument, parce qu'il donne l'originalité du morceau, il donne l'originalité de méthode, il donne l'originalité des différentes écoles (le luth turc n'a aucune relation avec le luth irakien, qui n'a aucune relation avec le luth maghrébin...), et le deuxième luth qui convient a des personnes qui sont plutôt libérales, on peut dire... qui n'aiment pas trop rester dans une tradition, qui préfèrent s'évader dans l'improvisation.

28 **EdC : Le processus de transmission par filiation ne peut prétendre établir des textes stabilisés. Il nous apparaît bien plus comme un processus en lui-même interprétatif.**

29 **Habib :** C'est un circuit accidenté parce que la musique arabo-andalouse est une musique orale. Ce qui fait un petit peu le charme de la musique arabo-andalouse, parce que c'est une musique qui n'a pas lieu d'être enfermée, ce qui important c'est que la ligne mélodique soit transmise dans son intégralité et fidèle, maintenant si l'élève a des capacités importantes pour rendre le morceau encore beaucoup plus beau que le maître, l'essentiel c'est qu'il respecte la ligne mélodique : il n'a pas le droit de la déformer. De toutes les façons, la musique arabo-andalouse est une musique qu'on a pas le droit de modifier, parce qu'on sortirait carrément du contexte. Si vous voulez, l'exécutant est piégé par ce qu'il a appris. Ce qui est important c'est que la musique arabo-andalouse, qui n'a jamais... qui n'a jamais été sauvegardée au sens propre du terme parce qu'on a jamais retrouvé les écrits, on dit qu'il y a eu des écrits... et ça s'est perdu du fait de la transmission orale : beaucoup de morceaux se sont perdus. Il y a des morceaux qui sont partis comme ça et il y a des essais de transcriptions qui se sont fait, mais on n'a jamais réussi à redonner à la musique arabo-andalouse une complète... je dirais... exécution. Quand on écrit un morceau, on n'arrive pas à exécuter la musique arabo-andalouse dans sa globalité.

30 **EdC : Tous les musiciens de l'école d'Alger sont donc interchangeables ? On peut t'échanger avec n'importe lequel d'entre eux ?**

31 **Habib :** (silence) Quand tu dis échanger... Parce qu'on pourrait dire ça seulement si... Échanger ça revient exactement à dire que mon maître et son maître étaient pareils. Or ça ne se peut pas. Si je prends mon exemple à moi, j'étais dans une lignée presque pure dans l'histoire de l'évolution de la musique arabo-andalouse. Le morceau sera le même, sera le même... il y aura des petites différences ça renvoie à des capacités particulières de chaque chanteur.

32 **EdC : Tu parles « d'exécutant », alors que ces variations, ces appropriations, fondent pleinement la notion d'interprète...**

33 **Habib :** Je dis exécutant, je pèse bien mes mots, ça veut dire, respecter le morceau dans sa tradition et dans son originalité. Après, il fait ce qu'il veut...

34 **EdC : Donc tu l'interprètes...**

- 35 **Habib** : Je l'interprète mais je l'exécute aussi. Je l'exécute parce que je suis fidèle à la tradition, et je l'interprète avec tout ce que je peux apporter. Les gens vont dire « Ah, quand j'écoute Habib, j'écoute son maître, mais quand même il a des choses, un peu moins ou un peu plus... » c'est ça qui m'appartient le « un peu moins » ou le « un peu plus ». Mais ils disent : « il chante vraiment comme son maître donc on l'écoute : c'est son maître ». C'est ça qui fait la tradition. Après, la particularité c'est moi...
- 36 **Assina** : Toi tu dis « exécutant » et vous « interprète »... Il y a une alternance. Il y a ce capital, une tradition, une école, qu'il préserve et qui le renforce par rapport à ce qu'il est [...]. C'est le mystère de ce répertoire : autant on dit qu'il est traditionnel, il a un socle, un support, une tradition, mais en parallèle il ouvre un espace grand que chaque interprète pourra s'accaparer, occuper, restituer à sa manière et c'est ce qui fait la richesse. Quand on rencontre le public à la fin du concert, chacun l'avait vécu différemment, chacun a trouvé son espace et a eu son interprétation personnelle. Je crois que le mystère et la magie sont là, ils se trouvent dans ce contexte là et ça donne tout son poids, son sens... Chacun aussi a trouvé une façon de vivre, de s'imprégner de cette musique, c'est formidable. C'est le paradoxe... Il y a un paradoxe dans cette musique là... Autant elle est rigide, carrée, avec des règles sinon on n'est plus fidèle et il faut l'appeler autrement, mais dans cette rigidité, il y a tout un espace de liberté qui permet à l'interprète, l'exécutant de mettre sa touche, son empreinte.
- 37 **EdC** : **Au contraire, dans la musique écrite, le texte décharge le musicien du travail d'exécution, la mémoire déposée et inscrite assure la transmission et permet à l'interprétation de se déployer.**
- 38 **Habib** : L'exécution, c'est dans la fidélité. L'interprétation, c'est ce qu'on apporte. Cette musique arabo-andalouse a un secret, secret profond : elle a été composée avant d'être écrite. Ce qui est charmant c'est que cette musique qui est très riche, varie, parce qu'elle évolue selon... Il faut un petit peu comparer cette musique arabo-andalouse à une vague qui vient comme ça, et qui vient imprégner la personne qui l'écoute à un certain rythme très très très lent... languissant, très languissant et qui l'imprègne, et qui augmente au fur et à mesure, qui augmente au fur et à mesure, c'est comme quelque chose qui monte dans l'individu, et les paroles, il y a un secret, parce qu'à un certain moment, on sait pas – la personne chante – mais est-ce qu'elle va s'arrêter ou etc. ? ça aussi ça peut donner une petite liberté à l'individu d'exécuter le morceau, de faire des petits trucs comme ça qui lui font une petite touche à lui. Et même – je dirais même – chez les puristes, ils étaient tellement purs, qu'ils refusaient que les gens sortent du contexte. En tout cas, ils étaient très, très purs, en disant « c'est tout à fait ça » ou « cette interprétation n'a absolument rien à voir »... Mais je crois que le contexte exécutant-interprète, c'est pas deux mondes qui s'affrontent, mais deux mondes qui se « complètent » carrément dans la musique arabo-andalouse, c'est vraiment une tradition orale, on n'a rien d'écrit, on n'a pas de partition qui nous oblige à jouer le morceau tel que, on a une façon, une méthode par laquelle on a appris et que l'on doit respecter, mais on est beaucoup plus libre que quelqu'un qui a une partition qu'il est obligé de suivre. La partition c'est l'ouïe, c'est l'oreille... Donc après une petite note comme ça qui passe et qui, à l'oreille – c'est très important – à l'oreille, est acceptable, on dit : « bon aller, je l'accepte, elle est charmante, mais c'est tout, c'est pas parce que j'ai dit elle est charmante qui faut qu'elle fasse partie du morceau, c'est tout, elle est belle, elle est du moment... ».
- 39 **EdC** : **A partir de quand cette note « charmante », acceptée, « du moment »... se fixe, revient dans chaque exécution que je fais du morceau, à tel point que si je deviens maître, je l'enseignerais avec cette note-là ?**

- 40 **Habib** : Seulement quand celui qui ne sera plus là pour la censurer partira. Et l'élève dira mon maître l'a chanté comme ça, je la chante comme ça... Sauf si lui même découvre un jour que ça se chantait autrement, que l'ancienne tradition est meilleure et il dit « non, mon maître l'a chanté comme ça, mais moi, j'ai entendu dire par un autre que ça se chantait autrement »... voilà, il vient narguer son maître en disant écoute moi... voilà (rire). Ça n'arrive pas souvent, mais ça arrive quand même. Il y a aussi cette fidélité, ça devient une relation maître-élève, c'est une relation au père, presque... On n'ose pas, on nargue, on reconnaît quand même que le maître a sa tradition à lui, qu'on respecte beaucoup.
- 41 **EdC** : **La transmission pose aussi, dans ton cas du moins, la question du déplacement. Élève de l'école d'Alger, pourrais-tu te replacer dans la chaîne de transmission en enseignant ici ?**
- 42 **Habib** : Tout à fait, parce que les morceaux que j'ai appris ont été imprimés, carrément. Moi, je les exécute avec beaucoup de fidélité. Même je dirais plus : je suis de ceux qui n'ont jamais osé aller ailleurs pour éviter d'avoir une nouvelle sonorité qui soit différente de l'original, du fait que l'originalité est prouvée. Celui qui va le recevoir, par contre, s'il est fidèle comme je l'ai été – parce que moi j'ai commencé jeune, et ça aussi c'est aussi très important : travailler sur une pâte molle, c'est pas comme travailler sur une pâte dure. Un enfant qui est complètement vierge, et imprimer sur sa mémoire quelque chose qui va rester... et lui il va rester longtemps avec moi, bien sûr... va pouvoir reproduire, même s'il ne veut pas, instinctivement reproduire ce que je lui ai appris. Et après, par la force du temps, ça va se... s'incruster carrément. Il apportera autre chose, mais on sentira vite qu'il a été mon élève. Moi, personnellement, j'ai appris en même temps le chant et l'instrument. Je vis les deux à la fois. Ce qui fait que des fois il m'arrive de trouver des particularités dans le morceau que j'arrive pas à trouver dans le chant... que je retrouve dans l'instrument, parce que j'avais une façon de jouer... et parfois une simple petite note peut rappeler le morceau dans sa totalité. Parce que c'est vrai qu'apprendre un morceau... et j'en ai appris !... Instinctivement, sans le vouloir, ça s'imprime quelque part chez nous, la façon de jouer.
- 43 **EdC** : **Tu utilises l'enregistrement comme aide-mémoire ?**
- 44 **Habib** : Jamais, j'ai jamais jamais jamais enregistré pour dire « j'enregistre un morceau pour que... ». J'ai jamais triché si vous voulez en fait. J'ai jamais triché, j'ai jamais appris le morceau en disant « je l'ai enregistré pour après c'est tout... », non. Mes morceaux je les ai appris par cœur. Donc c'était une méthode, une méthode de réimpression, de réimpression, de réimpression, de réimpression... jamais. D'autres étaient obligés de travailler un peu plus. Mais par contre certains, soit ils s'aident d'instruments, soit ils s'aident des fois de petites annotations particulières : dans leur carnet, ils mettent une petite note ou ils écrivent entre parenthèse trois petits signes disant « ce passage là, par rapport à l'autre, il se chante plutôt comme ça ». Des fois, entre copains : « écoute, là je suis pas sûr, qu'est-ce que tu en penses ? ». « Ah oui oui oui oui, je suis d'accord avec toi ! ». Un petit peu le fait qu'on soit deux ou trois d'accord sur le morceau on peut dire « c'est plutôt comme ça »...
- 45 **EdC** : **Mais c'est une mémoire personnelle qu'on va transmettre et qui va se « re-personnaliser », s'incarner...**
- 46 **Habib** : Tant que des élèves existent... existeront même ! Je crois que des morceaux qui ont été transmis survivront. Donc ce qui fait que nous, les enregistrements on aurait bien aimé les avoir pour les réécouter, etc. J'aimerais bien retrouver certains morceaux que je réécouterais comme ça avec plaisir, et peut-être, encore écouter des morceaux que je n'ai pas eu le plaisir d'apprendre.

- 47 **EdC** : La musique arabo-andalouse est un répertoire « clos ». Ton rêve est de pouvoir reconstituer le corpus dont des pans entiers manquent. Ne peut-on imaginer d'enrichir ce répertoire par de nouvelles compositions ?
- 48 **Habib** : On pourrait pas composer un morceau aujourd'hui et me dire que c'est de l'arabo-andalous, je le croirais pas, ça ne passerait pas comme ça. Passer le cap de dire : « apprendrenle répertoire arabo-andalous, s'impré-gner » puis un jour s'enfermer et dire « je vais peut-être essayer de composer une musique dans le même sens »... Je crois que ça mérite un long passé dans la musique arabo-andalouse, pour pouvoir peut-être essayer de trouver l'énigme et composer pareil.
- 49 **EdC** : C'est une belle antinomie cela : « composer pareil »... Quelle est alors la part de « composition », de création, quelle est la part du « pareil » ?
- 50 **Habib** : Ce qui est important aussi, on est parti des textes. Quand tu prends le recueil des textes qui sont chantés dans la musique arabo-andalouse. On a perdu finalement la musique. Les textes sont restés dans le manuscrit, mais on a perdu la musique parce qu'elle n'a pas été écrite... C'est bien dommage. Ce qu'on pourrait faire, c'est essayer de composer pareil sur ces textes-là.
- 51 **EdC** : N'est-ce donc pas plus une tentative de restitution que de la composition ?
- 52 **Habib** : Si vous voulez vous-même composer un morceau, en respectant la ligne mélodique, en respectant la gamme, vous pouvez, mais ça n'aura aucune... originalité. Peut-être après, on se dira...
- 53 **Assina** : Il y a une chose à préciser dans la façon de t'exprimer... Quand tu dis « composer pareil », c'est une fidélité par rapport à la ligne mélodique. Fidèle et pareil, c'est la ligne mélodique pour qu'on puisse donner une identité.
- 54 **Habib** : Quand on voit la richesse qu'il y a dans cette musique arabo-andalouse, qu'on perd des choses et qu'on peut plus les récupérer. Si quelqu'un me dit demain « Habib, viens, j'ai trouvé un trésor, je veux te le montrer, viens voir... voilà ce que j'ai trouvé, les écrits, voilà ce que j'ai trouvé : des disques enregistrés... Tu veux ? ». Je m'enferme avec tout ça, quitte à passer encore vingt ans, et j'apprendrais le plus possible. Moi je répète toujours que quand quelqu'un fait quelque chose de beau dans un morceau, qu'il rajoute quelque chose de beau dans un morceau, on l'accepte parce que c'est beau. Mais on lui dit « c'est bien, parce qu'il correspond bien, ça tombe bien... ». Si c'est là, c'est que vraiment... si c'est beau, c'est que ça plaît. Si ça sort pas du contexte, ça va...
- 55 **EdC** : Mais il n'y a sans doute rien d'aussi peu rigide que le beau ?
- 56 **Assina** : Quand c'est beau, quand l'oreille est là, elle n'est pas un peu gênée par rapport... ça ne peut pas sortir en dehors. On est là comme des censeurs, mais je pense que des censeurs avec un côté positif.
- 57 **Habib** : Je vais te donner un exemple : on a fait un essai avec un ami : Gilles qui est de tradition occidentale, musique classique... On a appris un même morceau chacun à sa façon et on l'a joué. Pour moi, il était pratiquement impossible de l'apprendre. Je lui dis : « on n'est pas de la même école, tu vas sûrement aller plus vite que moi, mais il faut que tu comprennes une chose : moi j'ai pas tes capacités de rapidité à aller apprendre ce morceau », et j'ai mis trois mois pour apprendre ce morceau. Pourquoi ? Parce que le premier jour quand je l'ai écouté, je l'ai pas aimé. Donc je suis resté un mois à ne pas l'écouter pour l'aimer, déjà. Après je me suis dit « quand même il faut que je m'y mette », alors j'ai commencé à écouter le morceau. Je n'ai fait que l'écouter... je l'ai écouté, écouté, écouté, écouté, écouté, écouté, pour m'imprégner. Je l'écoutais même la nuit... J'avais fait une cassette, je l'écoutais, etc. Et un jour, j'ai pris mon instrument et j'ai commencé à le jouer. Pas dans sa totalité. Ça veut dire que j'ai commencé à le jouer tel que je l'ai écouté, et après j'ai essayé de le parfaire en le réécoutant. Parce qu'il y avait certains passages qui étaient pas bien imprimés,

c'est normal. Je me demande si c'est plus mon subconscient qui l'a plus retenu que mon conscient. Donc je l'ai appris. Un jour on s'est rencontrés et je dis « tiens, on va le jouer ». Donc lui il a sorti sa partition, il la posée : un, deux ! on commence. A un certain moment il s'arrête, il n'a plus envie de jouer. J'ai l'impression que toi tu ressens plus que moi... Pourtant lui, il a vraiment transcrit, et moi qu'est-ce que je lui ai dit « ben non, toi j'ai l'impression que tu ressens plus que moi » (rires). « Parce que toi t'as été fidèle : t'as pris le truc, t'as pris les notes, tu as recopié les notes, t'as recopié le morceau, etc., donc quand je t'écoute, j'ai l'impression d'écouter effectivement le morceau, bien que c'est vrai, il manque des choses ». C'est lui qui m'a dit « non, non, non, je trouve, je trouve que dans ton exécution il y a beaucoup plus de vie », et moi je lui dit « dans ton exécution il y a beaucoup plus de fidélité ». C'est lui qui est plus fidèle que moi. Voilà. Alors en fait pourquoi ? Parce que tout simplement j'ai pas eu de maître, c'est une cassette que j'ai eu... C'est différent. C'est pas quelqu'un qui nous dit « fait gaffe là, c'est comme ça ». Le fait d'écouter quelqu'un jouer, le fait de le voir jouer, tout ça en fait... c'est les différents sens qui me manquaient. Le sens que j'ai utilisé c'était uniquement l'écoute. Alors quand t'as un maître, que tu le vois jouer, que tu... je sais pas, il y a autre chose qui se transmet, qui se transmet pas à travers une cassette.

58 **EdC :** *L'enregistrement ne peut-il pas être considéré comme un texte faisant autorité, piégeant l'interprète ?*

59 **Habib :** *C'est vrai que si on se contente d'enregistrer aujourd'hui, on dit « ça y est, notre mission est terminée, c'est enregistré, celui qui a envie d'apprendre : il apprend ». Là oui, ta crainte est fondée. Je dirais c'est une sécurité. Aujourd'hui, c'est un plus, par rapport à ce qu'on a vécu précédemment dans les générations qui nous ont précédés, où il y avait uniquement cette tradition orale et ce rapport privilégié au niveau humain – entendez entre deux hommes, deux personnes. Le fait de pouvoir les enregistrer et d'avoir ces supports aujourd'hui, c'est une garantie. Mais elle ne saurait se perpétuer si les hommes disparaissent, si cette relation humaine disparaît. Qu'est ce qui m'a amené à enregistrer... c'est le fait que, c'est pour sauvegarder, sauvegarder quoi, il en faut. Il faut que j'enregistre... Je crois que j'ai été assez... assez... assez... comment dirais-je ? Assidu, à l'époque. Si j'ai enregistré, il n'y aura pas de critique compte tenu de ma filiation.*

BIBLIOGRAPHIE

Enregistrements

Habib Guerroumi, Musique arabo-andalouse, vol. 1, Playasound, 1995.

Habib Guerroumi, Musique arabo-andalouse, vol. 2, Playasound, 1996.

Habib Guerroumi, Nouba Rami, Zuta Music, 2000.

Bibliographie

Bloch, M., (1939), *La société féodale : la formation des liens de dépendance*, Albin Michel.

Certeau (de), M., (1980), *L'invention du quotidien, tome 1 Arts de faire*, Gallimard.

Latour, B., (1997), *Nous n'avons jamais été modernes*, La Découverte.

Latour, B., (1985), *Les « vues » de l'esprit*, n° 14, 1985, « Culture technique ».

Schaeffner, A., (1980), *Variations sur la musique*, Sycomore.

RÉSUMÉS

À partir de l'interview d'un musicien arabo-andalou, Habib Guerroumi et de sa femme Assina, percussionniste, nous portons nos regards croisés sur la relation musicale, intime et complexe, qui se noue dans l'interprétation. C'est depuis nos terrains de recherche spécifiques : les musiques classiques et les musiques traditionnelles que nous « interprétons » les discours d'Habib et d'Assina. Ce double regard, méta-interprétatif, permet de révéler les limites et les contradictions du concept d'interprétation dans son acception « moderne ».

We report on an interview with Habib Guerroumi and his wife Assina, both traditional musicians. We interpret their words from our specific fields of research, namely classical and traditional musics. These different perspectives reveal the intimacy and complexity of the musical relation created by and in the interpretation. They also underline the limits and contradictions of the concept of interpretation in its modern sense.

INDEX

Mots-clés : musique, interprétation, tradition, originalité, mémoire

Keywords : music, interpretation, tradition, originality, memory

AUTEURS

ÉMILIE DA LAGE

Émilie Da Lage est maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'Université de Lille 3 et membre du groupe de recherche GÉRICO. Elle a soutenu à Paris VIII, en janvier 2000, une thèse intitulée *Des Chants au Monde, l'authenticité musicale, dispositifs, réseaux et médiations*, sous la direction d'Armand Mattelard.

DAVID VANDIEDONCK

David Vandiedonck est Maître de Conférences en information et communication à l'université de Lille 3. Sa thématique de recherche au sein de GÉRICO-Lille3 est centrée sur les enjeux contemporains des mondes de la musique. Il a publié récemment aux PUS *Qu'est-ce qui fait tourner le disque classique ?*